



## Études photographiques

26 | novembre 2010

Saisi dans l'action : repenser l'histoire du  
photojournalisme

---

### Grand angle sur la plage

Les origines du paparazzi et le festival de Cannes

*Wide Angle at the Beach: The Origins of the Paparazzi and the Cannes Film  
Festival*

**Vanessa R. Schwartz**

Traducteur : Marine Sangis

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3119>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2010

Pagination : -

ISBN : 9782911961267

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Vanessa R. Schwartz, « Grand angle sur la plage », *Études photographiques* [En ligne], 26 | novembre 2010, mis en ligne le 08 juillet 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3119>

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Grand angle sur la plage

Les origines du paparazzi et le festival de Cannes

*Wide Angle at the Beach: The Origins of the Paparazzi and the Cannes Film Festival*

**Vanessa R. Schwartz**

Traduction : Marine Sangis

---

- 1 Ce cliché montrant l'arrivée de Warren Beatty et de Natalie Wood au palais des festivals à Cannes, pris en 1962, concentre la plupart des caractéristiques formelles des images de célébrités qui, dans les premières années fastes du festival, se font bientôt connaître sous le nom de « photographies paparazzi » (fig. 1). Si la tenue vestimentaire des acteurs laisse supposer qu'ils sont parés pour une séance de prises de vue, ils n'en sont pas moins saisis dans une posture visiblement incongrue, à l'instant où, sortant de la porte tambour, ils entrent dans le palais. Des détails, tel le pied en suspens de Warren Beatty ou l'étrange protubérance sous l'étole de soie de Natalie Wood, démontrent le caractère spontané du cliché – tout photographe de studio aurait vu et rectifié ce défaut en suggérant à l'actrice de baisser la main. À l'évidence, l'image appartient à la catégorie des photographies “volées” plutôt que “données”, un axiome dont se réclament toutes les tendances du photojournalisme et qui trouve dans la pratique paparazzi son expression la plus extrême. La présence d'un photographe cadrant le couple (en aucun cas l'auteur de notre image) et d'un troisième homme dont le regard est braqué sur l'opérateur attire l'attention du spectateur sur l'acte photographique même auquel se livre le journaliste : son travail, son audace, son assurance face aux vedettes lui permettant de nous offrir les images que nous désirons. Des photographies plus volées que données, plus spontanées que posées et tant recherchées qu'il endossera même un smoking pour les obtenir.
- 2 C'est de cette pratique photographique et de son émergence dans le cadre du festival de Cannes dont il sera question ici. Cependant, cette manifestation ne fera pas seulement office de toile de fond séduisante. Les “instantanés volés de célébrités” produits dans le contexte festivalier révèlent des connexions entre l'histoire de la photographie et l'histoire du cinéma délaissées par l'histoire du photojournalisme, dont l'attention s'est

assez naturellement focalisée sur l'image fixe – souvent opposée à l'image en mouvement. Il est régulièrement répété que les journaux télévisés se sont substitués aux grands hebdomadaires imprimés tel *Life* et que leur essor a mis fin aux heures glorieuses du photoreportage. Au contraire, cet article suppose une relation d'interdépendance entre image fixe et image animée au début des années 1960. Les photographies paparazzi ne sont pas liées au cinéma uniquement parce qu'elles représentent des stars.

- 3 Le festival de Cannes s'avère un lieu particulièrement propice au renouveau de la culture du vedettariat d'après-guerre. La frontière entre art et vie s'y révèle de plus en plus fragile et le photojournalisme joue un rôle essentiel dans cette érosion. En contrepartie, ce phénomène influence considérablement l'esthétique d'un mouvement cinématographique majeur du moment, également promu par le festival : la Nouvelle Vague. La figure de Brigitte Bardot, la femme alors la plus photographiée au monde et connue pour avoir débuté à Cannes, peut nous aider à démêler cette relation complexe entre un nouveau genre photojournalistique et de nouvelles pratiques cinématographiques. Si la captation du geste en suspens est caractéristique du style de la photographie paparazzi et atteste de sa spontanéité comme de son statut d'image volée, il y a dans la vision de stars de cinéma saisies en mouvement un motif cinématographique qui nous invite à revisiter la Nouvelle Vague sous l'angle d'un "cinéma photojournalistique".

## La photographie paparazzi dans son contexte

- 4 L'acception contemporaine de « photographie paparazzi » est bien résumée dans l'ouvrage récent de l'iconographe Peter Howe sur le sujet. Pour l'auteur, il s'agit d'une activité qui consiste à « prendre des photographies que vous ne devriez pas prendre là où vous ne devriez pas être<sup>1</sup> ». Bien plus que les images, ce sont les conditions de prise de vue et la violation de la vie privée qu'elles engendrent qui structurent cette définition. L'histoire de la photographie paparazzi est presque toujours envisagée depuis le point de vue faussé de notre époque, marquée par l'omniprésence de téléobjectifs et de photographes capables de planquer de longues heures pour empocher le salaire colossal que rapporte une seule image de personnalité. Dans les années 1960, c'est la spontanéité plus que la transgression qui caractérise l'iconographie paparazzi. Il y a dans le cliché "candid" et furtif un renvoi à la définition même du photojournalisme. Aussi décriée que soit la photographie paparazzi au sein de la profession qui la considère comme une pratique dégradante, spontanéité et cliché dérobé n'en relèvent pas moins de la tradition du photojournalisme.
- 5 La plupart des histoires du photojournalisme considèrent l'Allemand Erich Salomon comme l'un des premiers photoreporters : il qualifiait lui-même son travail de « photojournalisme » et il était connu pour photographier à leur insu des diplomates dans les années 1920, au moyen d'un Ermanox dissimulé et fonctionnant sans flash. Qui plus est, la description qu'il fait de son travail rejoint en bien des points notre représentation de l'activité des paparazzi, à cela près que ces derniers sont systématiquement dénigrés. Cependant, Salomon n'insiste aucunement sur la dimension secrète de l'entreprise :

« L'activité d'un photographe de presse qui veut être plus qu'un artisan est une lutte continuelle pour son image. Comme le chasseur est obsédé par sa passion de chasser, ainsi le photographe est obsédé par la photo *unique* qu'il veut obtenir. C'est une bataille continuelle [...] contre la mauvaise lumière et

les grandes difficultés qui existent à faire des photos des gens qui sont en mouvement [...] Puis il faut se battre contre le temps, car chaque journal a un *deadline* qu'il faut devancer. Avant tout, un reporter photographe doit avoir une patience infinie, ne jamais s'énerver ; il doit être au courant des événements et savoir à temps où ils se déroulent. Si nécessaire, il faut se servir de toutes sortes d'astuces, même si elles ne réussissent pas toujours<sup>2</sup>. »

- 6 Le vocabulaire belliqueux, la difficulté à saisir un sujet en mouvement et la patience infinie dont il faut faire preuve qualifient tout autant le paparazzo que le photojournaliste. D'une certaine manière, les paparazzi assument les aspects négatifs du versant héroïque du photojournalisme.
- 7 Comme les photographies de paparazzi, les clichés des photojournalistes résultent de la mobilité du photographe qui la revendique pour consolider son statut de "témoins oculaires". Les images du front de Robert Capa ou encore sa célèbre photographie du républicain espagnol abattu attestent de la présence du photographe sur le champ de bataille. Tandis que Weegee travaillait avec une voiture équipée d'une radio réglée sur la fréquence de la police, les paparazzi ont leurs cyclomoteurs. Tout en "capturant" leur sujet, les prises de vue renvoient violemment à l'acte même de la saisie de l'instant, matérialisant ainsi ce que Siegfried Kracauer définissait dans son approche de la photographie comme une forme « d'éternel présent<sup>3</sup> ».
- 8 Si la photographie paparazzi est une déclinaison extrême du photojournalisme, il convient également, avant d'en aborder les origines, de la mettre en perspective avec deux autres pratiques importantes au regard de l'histoire de la photographie. Elle partage avec la *Street Photography* la velléité de capter des visions fugitives dans l'espace public. Avant que les objectifs à longues focales ne permettent de photographier sans s'approcher des sujets, les images paparazzi sont réalisées en public. À leurs débuts, les paparazzi sont à tel point associés à la rue, qu'au lendemain de la première de *La Dolce Vita*, le magazine *Time* les taxe même de « tapins<sup>4</sup> ». Qui plus est, les qualités formelles de leurs prises de vue correspondent aux préceptes énoncés par Henri Cartier-Bresson – à la fois *Street photographer* et photojournaliste – dans son livre *Images à la sauvette*, lorsqu'il décrit ses propres photographies comme « parfaites dans leur imperfection<sup>5</sup> ». L'attrait pour le scandale et le sensationnel, entretenu par l'image dans les tabloïds et les hebdomadaires consacrés aux crimes et faits divers au cours du xx<sup>e</sup> siècle, permet également de mieux comprendre le goût pour le genre paparazzi – bien que ses images aient été initialement publiées dans la presse d'information générale<sup>6</sup>.
- 9 L'origine du terme paparazzi viendrait du photojournaliste dénommé « paparazzo » dans *La Dolce Vita* de Federico Fellini. Le cinéaste prétend l'avoir inventé, mais le coscénariste, Ennio Flaiano, affirme qu'il s'agit du nom de l'un des protagonistes du roman de George Gissing, *By the Ionian Sea* (Sur les rives de la mer ionienne). Dans les deux cas, cette figure est inspirée par Tazio Secchiaroli, consultant de Fellini pour le film avant de devenir son photographe de plateau<sup>7</sup>. En dépit de ce nom italien, quittons la via Veneto de Rome – autre lieu mythique lié à la naissance du paparazzisme – pour retourner au festival du film à Cannes. Outre le fait que l'on croise bien plus de paparazzi en deux semaines de festivités à Cannes qu'en une année sur la via Veneto, le personnage créé par Fellini est étroitement lié au milieu cannois. En 1960, *La Dolce Vita* remporte la Palme d'or alors que le cinéaste est depuis longtemps un familier du festival qu'il a suivi en tant que journaliste – *Les Nuits de Cabiria* avaient par ailleurs reçu la mention spéciale du jury en 1957. Si *La Dolce Vita* dépeint indéniablement la frénésie photographique qui agite la via

Venetto – le décor du film –, il me semble cependant que c'est davantage le festival de Cannes et sa culture que le long-métrage évoque et que les festivaliers reconnaissent. L'accueil enthousiaste réservé au film tient non seulement à sa qualité mais également parce qu'il touche une corde sensible chez les festivaliers y reconnaissant nombre d'aspects de la culture événementielle locale.

## Où la photographie fait le festival

- 10 La quantité et l'échelle des opérations de presse à Cannes font du festival un événement fondamental dans le développement de la pratique et de la production photojournalistiques d'après-guerre, notamment en matière de photographies de célébrités et de "tapis rouge" – alors assimilées à celles des paparazzi. À l'époque, aucun autre événement ne concentre sur une si courte période autant de stars internationales prêtes à être photographiées.
- 11 La presse couvre tous les événements imaginés par la direction qui, consciente que les seules projections ne peuvent faire du festival le haut lieu de la culture cinématographique internationale, mise sur une couverture médiatique régie par un programme chargé et varié. En 1966, le directeur du festival, Robert Favre Le Bret, admet officiellement devant son équipe qu'au regard des quinze années précédentes les événements extra-cinématographiques se sont avérés essentiels : « si le festival est aujourd'hui mondialement reconnu, c'est bien moins le fait des articles critiques [...] que de toutes les manifestations extra-cinématographiques. Qu'on les aime ou non, ce sont elles qui donnent au rendez-vous cannois tout son charme et son atmosphère séduisante, particulièrement aux yeux de nos hôtes étrangers. Ils en gardent, gravée dans leur mémoire, une foule d'images éblouissantes et pleines de vie<sup>8</sup> ».
- 12 La presse ne se contente pas de couvrir le festival, elle contribue également à en façonner les cérémonies. C'est avant tout pour répondre aux besoins des photographes que le grand rituel de la montée des marches est créé. Dans l'ancien palais, l'escalier était situé au centre du hall d'entrée, non sans rappeler l'architecture de l'opéra Garnier à Paris. Les journalistes se battaient pour saisir un cliché des invités à l'instant où ils entraient (*fig. 2*). Jean Cocteau s'en est doucement désespéré dans une célèbre formule : « c'est un festival d'escalier<sup>9</sup> ».
- 13 Contraint de demeurer à l'extérieur du palais, le public ne voyait rien de l'ascension des marches et la structure du bâtiment compliquait la tâche des photographes à l'affût des entrées, sans parler de celle des cameramen dont le matériel se prêtait encore plus mal au lieu. Finalement, la plupart des prises de vue figurant l'arrivée des stars aux soirées de projection étaient enregistrées, non pas au niveau des marches, mais face à la porte tambour au moment où elles pénétraient dans le hall. La photographie de Warren Beatty et de Natalie Wood en témoigne, le couple est cadré de près, coupé de la mêlée chaotique des journalistes postés à la sortie du sas (*fig. 3*).
- 14 Plus la manifestation se développe, plus la demande d'un accès mieux adapté aux conditions de travail des photographes se fait pressante. Le nouveau palais inauguré en 1983 comprend un immense escalier extérieur recouvert d'un tapis rouge permettant au spectacle de se déployer sur le trottoir et le rendant accessible aux badauds comme aux opérateurs chargés de prendre des images – fixes ou animées<sup>10</sup> (*fig. 4*).

- 15 Le festival en tant qu'événement semble graviter autour de la présence des photographes comme le remarque un journaliste américain : « puisqu'ils forment l'élite du festival et sont partout chaleureusement accueillis, il ne reste plus qu'à emprunter un appareil photographique, à prendre un air harassé et irrité, puis à fendre la foule<sup>11</sup> ». Les stars représentent un appât de taille pour tous ces photographes. Elles sont officiellement "exposées" : sur la croisette en cabriolet, en conférence de presse et, plus rituellement, en tenue de soirée lors des projections nocturnes – l'acmé des journées festivières. Ainsi que l'explique un correspondant canadien, « de toutes les distractions offertes à Cannes durant cette manifestation internationale, les plus spectaculaires sont les arrivées des stars aux séances du soir<sup>12</sup> ». Elles permettent de voir des acteurs célèbres "allant au cinéma" ou accompagnant leurs propres films. C'est là qu'apparaissent les vedettes, solennelles et fidèles au rituel cannois – auquel les photographes doivent aussi se conformer en s'affublant d'un smoking.
- 16 L'iconographie plurielle du festival juxtapose à ces images de "tapis rouge" des photographies de plage où les stars – tels Kirk Douglas et Brigitte Bardot – sont saisies dans un aspect de leur vie supposé plus spontané et, qui plus est, en maillot de bain (voir *fig. 5*). Autre délice de la baie de Cannes, la douce ironie qu'il y a d'y croiser Jean-Paul Sartre, le grand intellectuel du moment étendu dans un transat non loin des deux acteurs (voir *fig. 6*). Le caractère informel des clichés induit et joue avec l'idée de l'image défendue, alors que la proximité du photographe suggère une interdiction feinte.
- 17 Si le glamour hollywoodien met en scène une star sophistiquée dans le cadre fermé et contrôlé du studio, les photographies de Cannes proposent une image nouvelle de la célébrité. Dans les années qui mènent à l'apparition du terme paparazzi, les acteurs comme les cinéastes flânent librement sur la croisette, vont effectivement à la plage et offrent aux photographes bien des occasions de les surprendre.

## La photographie paparazzi ou les photographes photographiés

- 18 Les photographes ne sont pas seulement omniprésents au sein du festival, ils le sont aussi dans les images. En cela, l'iconographie paparazzi compte dès ses débuts autant de photographies "de" paparazzi que prises "par" les paparazzi. L'image de Maria Schell montre ainsi l'actrice de dos privilégiant les photographes qui lui font face (*fig. 7*).
- 19 Les photojournalistes avaient déjà commencé à s'inventer des personnages en apparaissant dans leurs propres photographies. Robert Capa est saisi au front vêtu d'un treillis, Lee Miller – dévêtue, elle – pose dans la baignoire d'Adolf Hitler et Weegee figure dans des autoportraits ironiques<sup>13</sup>. Les clichés des paparazzi, quant à eux, se reconnaissent à la cohue de photographes assemblés autour d'une personnalité seule ou accompagnée, comme dans cette vue de l'arrivée à Cannes de Jayne Mansfield et de Mickey Hargitay en 1958 (*fig. 8*). Compte tenu de l'importante concentration de photographes, il est probable que l'un d'entre eux a pu enregistrer une image isolant totalement le couple. Tout porte donc à croire que ce type de représentations, faisant du festival le terrain d'une véritable frénésie photographique, n'a rien de fortuit et participe à marquer l'avènement du paparazzi – un terme significatif dans sa forme plurielle autant que singulière.

- 20 Dans l'article qu'il consacre au photographe de la décennie 1970, Ron Galella, et à sa relation conflictuelle avec Jackie Onassis, Allan Sekula traite les paparazzi avec dédain et scepticisme mais leur reconnaît une qualité : « son unique mérite en tant qu'artiste est de rendre visible ce qui dans la plupart des productions photographiques est dissimulé, c'est-à-dire la transaction sans laquelle l'image n'existerait pas. Elle est chez lui évidente, jusque dans son aspect le plus pénible<sup>14</sup> ». Cette remarque de Sekula, dont le ton péjoratif est sensible, fait l'impasse sur un point : ce n'est pas seulement la transaction indispensable au travail du photographe qui s'immisce dans l'image, mais le travailleur lui-même.

## De la starlette et de la star

- 21 Qu'elles soient prises au palais ou à la plage, les images témoignent de la saturation de l'espace public par les photographes et laissent entendre que la vie festivalière n'existe que pour être photographiée. Cependant, je suggérerais que les photographes se substituent aux spectateurs, ceux-là même qui regardent les photographies, mais également les films. La photographie paparazzi cannoise est littéralement connectée au public de cinéma du monde entier que le festival représente et développe tout à la fois.
- 22 La manifestation influence la production cinématographique mondiale en révélant les mutations à l'œuvre dans les créations de cinéastes issus de cultures diverses, mais aussi en encourageant ces changements. En rassemblant des réalisateurs en un même lieu, le festival est devenu un événement très médiatisé par les photojournalistes qui ont réinventé le rapport à la célébrité. La confusion naît ainsi entre vie réelle et vie décrite par les images, fixes et animées. L'effacement de la frontière entre la vie et sa représentation ne relève pas d'une forme d'hyperréalité postmoderne. Elle tient davantage à la diffusion d'une iconographie « photojournalistique » de la star – opposée au modèle factice et glamour hollywoodien – via les instantanés des paparazzi pris à Cannes qui répondent au désir de voir les stars prolonger leur rôle dans leur vie quotidienne. Cela pourrait expliquer pourquoi la femme la plus photographiée au monde à l'époque où les paparazzi apparaissent n'est autre que Brigitte Bardot.
- 23 Les photographies de starlettes ont toujours fait partie de l'iconographie du festival. La plage offre un cadre propice aux prises de vue de sujets plus ou moins déshabillés, tout en leur conférant un semblant de légitimité. Ces images osées s'inscrivent dans la longue tradition française du nu et des représentations érotiques et sont encouragées de surcroît par des lois de censure relativement souples. À propos des festivités locales, le magazine *Variety* demande « What's "news" to a photographer ? Girls, Girls, Girls<sup>15</sup> » (Quoi de neuf pour un photographe ? Les filles, les filles, les filles). Ces images offrent également une critique pertinente des productions cinématographiques elles-mêmes. Un gros titre du magazine *Life* ironise en effet : « Lady, do you want to get in Pictures ? You can at Cannes<sup>16</sup> » (Madame, voulez-vous faire du cinéma ? C'est possible... À Cannes) ; s'il n'y a guère de caméra pour filmer « Madame », au moins y aura-t-il toujours un paparazzi pour la photographier. La chasse à la starlette renforce l'importance de la photographie vis-à-vis du film et rappelle la hiérarchie sociale et culturelle qui distingue les deux formes.
- 24 Les photographes de starlettes promettent de faire de la plage cannoise un « Schwab's » d'envergure internationale, par allusion au drugstore d'Hollywood Boulevard réputé pour avoir lancé des milliers d'artistes. Mais si bien des carrières débutent à Cannes, aucune



d'entre elles n'égale celle de Brigitte Bardot. Arrivée sur la Croisette en 1953, à l'âge de dix-neuf ans, la jeune starlette s'engage dans une relation singulière avec le festival qui fera d'elle la femme la plus populaire de la décennie suivante. Robert Favre Le Bret le rappelle dans un courrier adressé à Raoul Lévy, le producteur de *Et Dieu... créa la femme*, comme si cela relevait de l'évidence : « le festival a servi de “rampe de lancement” à Mademoiselle Bardot lors de ses débuts<sup>17</sup> ».

## Bardot et la liaison entre photographie et film

- 25 Si Cannes joue un rôle crucial dans la carrière de Brigitte Bardot, elle en fait autant pour la promotion du festival. La première fois, elle vient à peine d'achever le tournage de *Maninas* sous la direction de Willy Rozier, où elle tient le rôle principal – le titre anglais en est parfois *The Girl in the Bikini*. La campagne promotionnelle du film met en avant la « vie libre et sauvage » de son personnage. Ce trait est joyeusement décliné dans ses photographies prises sur le sable de Cannes et définit bientôt le style même de Bardot<sup>18</sup>. La transition entre la véritable plage et le thème de son premier long-métrage se fait donc sans difficulté. S'il n'est jamais aisé d'expliquer par quel prodige certaines starlettes accèdent au rang de star, il l'est encore moins d'élucider avec certitude en quoi consiste l'extraordinaire popularité de quelqu'un comme Bardot. Cependant, aborder la question de sa célébrité sans tenir compte des pratiques photojournalistiques à Cannes revient à négliger un facteur essentiel de sa fulgurante ascension ainsi que l'influence exercée par le festival sur la culture cinématographique en général.
- 26 Bardot et son époux, le cinéaste Roger Vadim, maîtrisent à tel point les codes de la photographie cannoise, qu'ils en viennent même à donner des airs spontanés à des séances de poses. Cette forme de spontanéité devient bientôt synonyme du jeu de comédienne de Bardot, mais il n'est pas impossible que ce style sciemment entretenu ait été tout d'abord composé à l'attention des photographes frénétiques arpétant la plage de Cannes. François Truffaut, l'un de ses premiers défenseurs, alors critique de cinéma, écrit à propos de Bardot : « elle inaugure un nouveau moment du cinéma<sup>19</sup> ». Pourtant, si Truffaut reconnaît dans ce nouveau style un rejet de l'artifice et de l'académisme du cinéma français, Vadim et Bardot développent d'abord ce style “cinématographique” en étroite liaison avec le photojournalisme cannois.
- 27 La gestion subtile des photojournalistes à Cannes permet à la starlette Bardot de devenir une star. Elle a le chic pour apparaître sur la plage juste au moment où les photographes y flânent en quête d'un sujet. Le fait que la figure 9 montre BB éloignée – du moins plus que dans un portrait classique –, sur la plage – et non en studio –, plutôt que de desservir l'image, atteste de sa spontanéité et la rend « parfaite dans son imperfection », selon l'expression de Cartier-Bresson. Le groupe de badauds appareil en main et le photographe accroupi à l'arrière-plan incarnent le motif récurrent des premières images paparazzi : le photographe.
- 28 Dans un bulletin d'informations de l'association de promotion du cinéma français à l'étranger (Unifrance Film), Vadim célèbre Bardot comme « la jeune fille d'aujourd'hui. Je la connais bien [...] Lorsqu'elle joue, elle n'invente rien. Elle a une voiture qu'elle conduit dans Paris avec plus d'assurance qu'un chauffeur de taxi<sup>20</sup> ». Ces qualités deviennent bientôt les principaux clichés véhiculés par le personnage de Bardot à l'écran comme dans la vie : jeunesse, modernité, dynamisme, assurance et liberté. Dans le portrait qu'il brosse de Bardot, François Nourissier reconnaît très tôt l'antithèse des grandes stars du



cinéma d'autrefois telle Gloria Swanson (l'interprète de Norma Desmond dans *Sunset Boulevard*) : « c'est quelqu'un que l'on rencontre. À la place de la glorieuse voiture en forme de château Renaissance, une Simca sport comme-ta-tante-Henriette-qui-est-une-femme-si-moderne<sup>21</sup> ». Entre la jeune femme et la jeune actrice la nuance est minime. Comme le remarque Vadim, elle joue son propre rôle et prête même son prénom à ses personnages, comme dans la comédie *La Parisienne*. Étant donné l'écart insignifiant entre la Bardot de l'écran et celle de la vie réelle, comment donc photographier la Bardot "privée" ?

- 29 En 1956, un magazine allemand salue Bardot comme la star la plus populaire outre-Rhin, avant même la sortie de *Et Dieu... créa la femme*. Au printemps 1958, l'agence du film français à New York signale que « Bardot » est un terme devenu courant aux États-Unis et titre sa lettre d'information d'avril-mai : « Brigitte Bardot : la naissance d'une star ». Le texte affirme que « jamais dans l'histoire du cinéma français une personnalité n'a atteint une telle valeur d'exportation [...] Elle est finalement devenue la star de la presse au même titre que celle du cinéma, puisque son nom est entré dans l'usage courant jusqu'à être employé par des gens qui n'ont encore jamais eu l'occasion de la voir à l'écran<sup>22</sup> ». Selon Unifrance, c'est aux magazines illustrés qu'elle doit sa popularité.
- 30 Sa notoriété dans la presse facilite sa carrière cinématographique et sa célébrité devient à tel point liée aux images diffusées dans les journaux que ses films en viennent même à traiter du phénomène. Les productions de la Nouvelle Vague, dont elle est une des stars sous la direction de Louis Malle ou de Jean-Luc Godard, analysent sciemment la représentation de Bardot dans la presse et la façon dont coïncident la personne et son image. *Vie privée* (1961-1962) de Louis Malle s'inspire de manière à peine voilée de la popularité écrasante dont jouit l'actrice et de la spirale étourdissante dans laquelle elle l'entraîne. Le drame s'achève par la mort du personnage principal qu'elle interprète, Jill, aveuglée par un flash (fig. 10 et 11).
- 31 *Le Mépristourné* par Jean-Luc Godard en 1963 nous parle autant de Bardot et de mise en scène que du roman de Alberto Moravia dont il est tiré<sup>23</sup>. L'intérêt explicite du cinéaste pour la popularité photographique de l'actrice est aussi abordé dans deux courts-métrages consacrés au phénomène BB et à son rapport à la presse : *Paparazzi* réalisé par Jacques Rozier pendant le tournage du *Mépris* et *Le Parti des choses*. À travers ces œuvres, Rozier expose la parenté qui existe entre l'esprit de la Nouvelle Vague et le photojournalisme. Le second film cible directement les relations épineuses entre les paparazzi et la femme la plus photographiée au monde. Il montre la différence entre prises de vue défendues et autorisées, tout en faisant des photographes des opportunistes hargneux et de Bardot leur victime. En même temps, il offre aussi à ses spectateurs des images plus indiscretes de Bardot saisies dans les coulisses du tournage du *Mépris* et flatte ainsi le désir du public de la voir plus naturelle et spontanée. Si le court-métrage est de toute évidence réalisé avec la permission de Godard et de Bardot, il n'apparaît pas toujours comme tel sur le plan visuel. La caméra de Rozier est souvent placée à une certaine distance, de manière à contenir dans son cadre toute la complexité du lieu de réalisation du film et à montrer les écueils auxquels se heurtent les paparazzi dans leur travail. Le cinéaste les montre se dissimulant dans des buissons surplombant la villa, tandis que le photographe officiel de la production, Jicky Dussart, prend des clichés de l'actrice alors que Godard est en train de tourner.
- 32 Le film explique pourquoi Bardot est devenue une proie si attractive pour ces photographes menaçants et harceleurs. La voix-off qui accompagne le court-métrage,

caricaturant vaguement les documentaires d'actualité, nous informe que « le monde entier photographie l'Arc de triomphe et la tour Eiffel, le monde entier photographie Brigitte Bardot » puis reprend : « Pourquoi cette rage du Brownie Junior ? Parce que ce n'est pas seulement BB actrice qui passionne les foules, mais BB dans la vie<sup>24</sup>. » Plus loin, elle continue : « Pour les directeurs de journaux BB est une aussi bonne affiche que pour les producteurs de film, et depuis des années une certaine Brigitte Bardot doit jouer en permanence le rôle de BB. » Le reste du film évoque les incidents pénibles survenus pendant le tournage entre Bardot et les paparazzi. Au cours d'une séquence introduisant un duo de photographes italiens déterminés et labellisés "paparazzi" (fig. 12), le film fait l'inventaire de l'équipement indispensable à leur activité : un téléobjectif de 300 millimètres ouvrant à 3.5 (permettant de prendre des images jusqu'à 50 mètres de distance), une Vespa, des jambes, du souffle, un flash, et leurs armes secrètes, la patience et l'obstination. Deux ans seulement après *La Dolce Vita*, le terme "paparazzi" est devenu assez courant pour être utilisé mais pas encore assez commun pour qu'un documentaire traitant du sujet puisse offrir un véritable intérêt. Le film s'achève avec le plan d'un photographe seul sur un toit, surveillant sa proie au téléobjectif, puis avec Bardot, belle et légèrement complice, souriant face à la caméra. Soudain l'image se fige et se répète à plusieurs reprises comme s'il s'agissait d'une image fixe prise avec un appareil photographique et non d'une image animée enregistrée avec une caméra.

- 33 L'art et la vie se télescopent pour Bardot la star comme pour son public. Quelques années plus tard, elle déclare au cours d'un entretien avec Peter Hamill : « Je suis Brigitte Bardot. Et cette Brigitte Bardot, celle que je vois dans les magazines et les journaux, celle qui s'affiche à l'écran, cette Brigitte Bardot n'aura jamais soixante ans... Vous ne croyez-pas<sup>25</sup> ? » BB quitte le monde du spectacle en 1973 à l'âge de trente-neuf ans et se retire définitivement dans sa propriété de Saint-Tropez, la Madrague. Elle aura peut-être été la première à devenir véritablement célèbre pour sa célébrité. La carrière de Bardot tisse ainsi un lien fort et pourtant négligé entre cinéma et photojournalisme. Les films ne livrent pas seulement des vedettes en pâture aux paparazzi. La démystification de la star et l'amalgame entre BB "personne" et BB "actrice" font de la vie même le plus beau des spectacles cannois, mis en scène année après année à une échelle sans précédent. Ce (trop) plein de prises de vue répond aux attentes de la presse tout au long de l'année alors que les occasions se raréfient, instaurant un autre rapport entre photographes et personnalités. Les célébrités sont surprises dans des situations peu avantageuses provoquant des conflits dont les clichés sont reproduits dans les journaux. La photographie paparazzi tend désormais vers une expression plus agressive.
- 34 Si des photographes comme Léo Mirkin et Edward Quinnont couvert le festival pendant des années, leurs héritiers ne se sont lancés que récemment dans la publication de leurs photographies du sud de la France comprenant de nombreux clichés du festival. Il faut attendre le tournant des années 1970 pour voir véritablement apparaître le "paparazzo" en tant qu'artiste photographe à part entière, notamment avec Ron Galella, Daniel Angeli et le "playboy" Jean Pigozzi. Cependant, leurs travaux n'ont fait l'objet d'aucune recherche jusqu'à présent et n'ont pas retenu l'intérêt des historiens d'art ni des chercheurs. Ces publications ne sont que des "coffee table books" destinés à exploiter – à nouveau – l'image des célébrités<sup>26</sup>. Il faut reconnaître aux paparazzi que s'ils sont les acteurs les mieux payés de la profession, ils en sont aussi les moins respectés. Alors que des photographes de mode comme Cecil Beaton, Richard Avedon ou Helmut Newton sont depuis longtemps considérés comme des auteurs et que Weegee fut consacré de son vivant

au Museum of Modern Art – aussi inégale que fut sa carrière –, aucun paparazzo n’a pu jusqu’ici prétendre à une telle reconnaissance. Par ailleurs, l’angle de l’auteur ne me semblerait pas le plus pertinent pour traiter de leurs travaux.

- 35 Il ne s’agit pas d’une pure coïncidence historique ou d’une simple concordance de temps si le festival du film de Cannes s’implante durablement au moment où le phénomène “paparazzi” apparaît. Non seulement le festival désacralise les stars par le biais du photojournalisme, mais cette pratique contribue en retour à des changements de style cinématographique reflétés par l’essor de la Nouvelle Vague. Si la photographie glamour produite dans l’atmosphère très sophistiquée des studios entretient leur artificialité, le “style naturel” de la Nouvelle Vague correspond à la culture paparazzi de Cannes. Lorsque *Les 400 coups* remporte le prix de la mise en scène en 1959 – tournant historique pour le mouvement –, la célébration qui s’ensuit est marquée par la présence de photographes impatients d’enregistrer ce moment, portant en triomphe Jean-Pierre L  aud, l’adolescent star, et laissant une photographie qui les saisit tous dans l’action (voir fig. 13).

## NOTES

1. Peter Howe, *Paparazzi : And Our Obsession with Celebrity*, New York, Artisan Publishers, 2005, p. 17.
2. Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 113.
3. Sur la notion d’éternel présent voir le chapitre “photographie” dans Siegfried Kracauer, *L’Ornement de masse. Essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008, p. 35-50.
4. *Time*, 14 avril 1961.
5. Pour la citation de Cartier-Bresson, Joel Meyerowitz et Colin Westerbeck, *Bystander : A History of Street Photography*, Boston / New York, Little Brown and Company, 1994, p. 156.
6. Sur ce type d’iconographie, voir Anthony W. Lee et Richard Meyer, *Weegee and the Naked City*, Berkeley, University of California Press, 2008 ; Will Straw, *Cyanide and Sin : Visualizing Crime in 50’s America*, New York, PPE Editions, 2006. Il va de soi que ces images ont leurs racines dans la presse illustrée du xix  e siècle, pourtant il a peu de recherches sur le lien entre ces deux traditions. Seule exception, Thierry Gervais, *L’Illustration photographique. Naissance du spectacle de l’information, 1843-1914*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2007. Il ne traite cependant pas du “scandale” ni des “faits divers”.
7. Gloria Satta, “The Buzz about Paparazzi : Marcello Mastroianni se souvient de travailler avec Federico Fellini and Tazio Secchiaroli, The First Paparazzo”, *Aperture*, no 150, hiver 1998, p. 77-78 ; concernant la version de Flaiano, voir Julien Neutres, “Le cinéma fait-il l’histoire ? Le cas de *La Dolce Vita*”, *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, no 83, juillet-septembre 2004, p. 62.
8. BIFI, CA, FIF 1033, 1966.
9. Herrick Library, Cocteau cité in BFI “Newsletter”, vol. 20, no 223, juin 1953.
10. Spectacle dont une récente étude sociologique du festival a tiré son titre, Emmanuel Ethis (dir.), *Aux marches du palais : le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2001. Voir notamment l’article de Pascal Lardellier sur la cérémonie de

la montée des marches ; s'il analyse le rituel, il ne rend pas suffisamment compte du rôle qu'ont joué les photographes dans l'architecture du palais.

11. Toni Howard, "Whindig of the Movie Queens", *Saturday Evening Post*, 18 mai 1956.
12. Frances Knecht, "Real Festival on Cannes Staircase", *Globe and Mail*, 16 mai 1957. Fonds festival international du film de Cannes, Bibliothèque de film, Paris, dossier 943.
13. Sur Lee Miller, voir Becky Conekin, "Lee Miller's WWII Reporting for British Vogue", *Journal for the Study of British Cultures*, numéro spécial "Fashioning Society", vol. 14, no 2, 2007, p. 151-162 ; Mark Haworth-Booth, *Lee Miller*, trad. de l'anglais par Jean-François Allain, Paris, Hazan, 2008 ; sur Weegee, voir A. W. Lee et R. Meyer, *Weegee and the Naked City*, op. cit.
14. Allan Sekula, "Paparazzo Notes", in *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works, 1973-1983*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984, p. 31.
15. *Variety*, 13 mai 1959.
16. *Life*, no 52, 15 juin 1962.
17. Lettre de Favre Le Bret à Raoul Lévy, 8 avril 1958. Fonds festival international du film de Cannes, Bibliothèque de film, Paris, Folder 954.
18. UniFrance Film infos, no 20, octobre 1952, p. 22.
19. François Truffaut, *Arts*, no 619, 15-21 mai 1957.
20. UniFrance Film Newsletter, avril 1955.
21. François Nourissier, *Brigitte Bardot*, Paris, Bernard Grasset, 1960, p. 24.
22. UniFrance Film Newsletter, avril/mai 1958, p. 144.
23. Pour plus d'informations sur *Le Mépris*, voir Vanessa Schwartz, *It's So French ! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p. 151-153.
24. Extrait de *Paparazzi*, réalisé par Jacques Rozier, bonus du DVD *Le Mépris*.
25. Herrick Library, dossiers de coupures de presse, "Brigitte Bardot", 1965.
26. Stéphane Mirkine, *Mirkine Stars*, Paris, Flammarion, 2007 ; Edward Quinn, *Riviera Cocktail*, Zurich, teNeues Publishing Group, 2007 (probablement une réimpression de l'édition allemande datant de 1980). Au cours de l'été 2008, une exposition intéressante s'est tenue à la fondation Helmut Newton à Berlin, intitulée "Pigozzi et les paparazzi", 350 images y étaient présentées sans que cela ne suffise à imposer cette photographie en tant que forme. Galella s'est davantage fait connaître pour les procès que lui a intentés Jacqueline Onassis que pour ses images, même s'il a par la suite bien tiré parti de sa notoriété pour les vendre. À ce propos, voir Ron Galella, *Off-Guard : A Paparazzo Look at the Beautiful People*, New York, McGraw Hill Book Co., 1976 ; Steven Bluttal et Ron Galella, *The Photographs of Ron Galella*, New York, Greybull Press, 2002.

---

## RÉSUMÉS

Cet article traite de l'émergence de la photographie paparazzi au festival du film de Cannes dans les années 1950 et 1960 et soutient que l'accès unique et spontané aux célébrités offert par le festival est finalement devenu le fonds de commerce de ce type de photojournalisme. Il établit aussi une relation explicite entre ce style photographique et l'émergence de la nouvelle vague dans le champ cinématographique. Si la photographie glamour d'autrefois, produite dans l'atmosphère très sophistiquée des studios, entretenait une forme d'artifice, le « style naturel » de la nouvelle vague correspond et renforce à la fois la culture paparazzi.

This essay examines the emergence of paparazzi photography at the Cannes Film Festival in the 1950s and 1960s. It argues that the festival offered unparalleled and spontaneous access to celebrities that eventually became the stock and trade of this type of photojournalism. It also makes an explicit connection between the photographic style and the emergence of the New Wave in film. If, once, glamour photography developed inside the highly contrived world of the studios, which had sustained its artificiality, the New Wave's 'natural style' matched and was reinforced by the paparazzi culture of Cannes.

## AUTEURS

### VANESSA R. SCHWARTZ

VANESSA R. SCHWARTZ est professeur d'histoire, d'histoire de l'art et de cinéma à l'University of Southern California. Elle a consacré de nombreux articles à l'histoire de la culture visuelle, ainsi que plusieurs ouvrages dont *Spectacular Realities, Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris* (University of California Press, 1998) et *It's So French ! Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture* (University of Chicago Press, 2007) ; elle a également codirigé *The Nineteenth Century Visual Culture Reader* (Routledge, 2000). Elle travaille actuellement sur la culture visuelle du *Jet Age* et prépare avec Jason Edward Hill un ouvrage sur l'histoire du photojournalisme. VANESSA R. SCHWARTZ is a professor of history, art history, and film at the University of Southern California. She has published widely in the history of visual culture, including *Spectacular Realities: Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris* (University of California Press, 1998) and *It's So French! Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture* (University of Chicago Press, 2007). She co-edited *The Nineteenth Century Visual Culture Reader* (Routledge, 2000) and is currently working on the visual culture of the 'Jet Age' and a co-edited volume, with Jason Hill, on the history of photojournalism.